

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas

**Para un pastizal, esculturas llenas con elementos olvidados
Reflexión sobre memoria y territorio**

Producto artístico

Mariuxi Gabriela Giraldo Morales

Artes contemporáneas

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes contemporáneas

Quito, 9 de diciembre de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES

CONTEMPORÁNEAS

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Para un pastizal, esculturas llenas con elementos olvidados
Reflexión sobre memoria y territorio**

Mariuxi Gabriela Giraldo Morales

Calificación:

Xxx

Nombre del profesor, Título académico

Anamaría Garzón Mantilla, MA Arte
Contemporáneo, B.A. Periodismo e
Historia del Arte

Firma del profesor

Quito, 9 de diciembre de 2018

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante:

Nombres y apellidos:

Mariuxi Gabriela Giraldo Morales

Código:

00116582

Cédula de Identidad:

1713794210

Lugar y fecha:

Quito, 9 de diciembre del 2018

RESUMEN

El paisaje se llama pastizal pero sé, por el horizonte, que puede ser mucho más. ¿Cómo lidiar con el agua, cómo aprovechar la lluvia, cómo aprender de la humedad; cómo agradecer la existencia en este lugar?

Mi investigación es un recorrido que inicia con un recuerdo. Cuando era pequeña, vi una culebra ciega camino al río, atrás de mi casa. Este tipo de culebra vive en zonas rocosas, es subterránea y puede caminar hacia adelante y hacia atrás, escucha y siente lo que no ve y por su mordedura la conocen como la pudridora. Tomo la forma de esta culebra para comenzar mi vaivén en el tiempo y el espacio. Improviso mis cuestionamientos, guiada a través de la afectividad y el tacto, relacionándome más con mi intuición. Entro en contacto con dos referentes históricos.

El primero es el centro ceremonial Tulipe, localizado en el mismo territorio de mi asentamiento. Aquí aprendo, sobre una comunidad y su comprensión ritual del agua. El otro lugar, queda en el mar. No es la costa en la que desembocaría el río que pasa por mi finca. Es la costa en la que vivió mi Tatarabuela y el lugar donde dio luz a mi familia. Este ensayo es un viaje, reflexión que abarca mi identidad junto con las memorias de mi linaje y posibilidades de acción, en este lugar en el que continué escribiendo la historia en el paisaje.

En fin, ésta es una ofrenda, para mí, para mi familia y para este terreno de Pedro Vicente Maldonado. Construyo con la ayuda de muchos otros, esculturas llenas con varios elementos; la piedra, el compostaje, el jardín, el agua lluvia, la arcilla y el tacto. Elementos olvidados, por el mito de eficacia que impone el sistema de producción.

Palabras clave: memoria, tacto, familia, historia, paisaje, captación de agua, arqueología, sistemas de producción, ambiente, escultura.

ABSTRACT

The landscape is a pasture, but I know, because of the horizon, that it can become much more. How to deal with water, to seize the rain, to learn from humidity; how to thank the existence in this place?

My investigation is a journey that deals with memory and ecology. When I was a teenager, I saw in my way to the river, what they called a blind snake. It lives in rocky formations, underground and it can move in different directions without having to turn around. Its bite is as soft as a kiss but has a decomposing effect that grows in the victim's body. I take the form of this snake to start my journey in time and space. I improvise my demands, guided through affection and touch; relating myself more to my intuition. I enter in contact with two historical references. A ceremonial center, located in the same province of this settlement, called Tulipe. Here I learned about a community and their ritual comprehension of water. The other one, is in the sea. It is not the coast where all the water that passes through my farm flows out. Data de Posorja is the coast where my great-great-grand mother lived and the place where she gave birth to my family. This essay is a reflecting journey that encompasses my identity with the memories of my lineage and the possibilities of action in the place where I continue writing history in the landscape.

My Project is an offering to me, my family and to this land in Pedro Vicente Maldonado. I build, with the help of many others, sculptures filled with stones, compost, gardens, raining water, clay and the sense of touch. Some forgotten elements of the efficiency myth of productivity.

Key words: memory, touch, family, history, landscape, water caption, archeology, production systems, ecology, sculpture.

TABLA DE CONTENIDO

Preámbulo.....	8
Introducción.....	9
Arte y ambiente.....	13
Arte y espacio	23
Arte y función.....	31
Arte y memoria.....	36
Conclusiones.....	45
Referencias bibliográficas.....	50
Anexo A: Compostera.....	52
Anexo B: Vivero.....	53
Anexo C: Evocaciones de agua, Alberto Carneiro, 1992.....	54
Anexo D: Documentos.....	55
Anexo E: Bocetos cerámicos.....	57
Anexo F: Exposición Museo Interactivo de Ciencia.....	60
Anexo G: Carta de aceptación Fundación Museos.....	61
Anexo H: Diagrama Curatorial.....	62

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Definición perímetro y centro de la compostera.....	16
Figura 2. Disposición de cañas, estructura de la compostera.....	16
Figura 3. Corte lateral para excavación de la compostera.....	17
Figura 4. Diseño de recolectores de agua.....	18
Figura 5. Mapa hídrico entre Pedro Vicente Maldonado y Quinindé.....	24
Figura 6. Ortofoto del terreno hacia el río.....	27
Figura 7. Mapa satelital de la zona a reforestar.....	28
Figura 8. Columna de Guasango en Data de Posorja, casa de la Sra. Petra Borbor.....	39
Figura 9. Dibujo de recuerdos, manos de Mariano.....	40
Figura 10. Maqueta para construcción de la escultura de delfín.....	41

Preámbulo

La investigación por medio del arte, a partir de la experiencia corpórea, permite una producción de significado circular, que atañe diferentes niveles de significación.

“Teorías y prácticas que alteran ontologías fijas, universales; en favor de un contingente de conceptualizaciones de ser, que consideran el cuerpo relacional y sus sentidos como el sitio generador de sentido, está ganando mayor recepción.” (Sajnani, 2012)

La improvisación y la investigación basada en el arte; conllevan una “apertura a la incertidumbre, un ajuste acorde a la diferencia y una cierta inteligencia estética para sentir, negociar y organizar lo que emerge en el tiempo, en relación a la experiencia propia y la de los otros” (Sajnani, 2012)¹

Recurro a la improvisación, tanteando mi lugar en esta búsqueda, encontrándome entre recuerdos, soluciones y caminos hechos por otros. Pero ésta búsqueda intuitiva, no deja de ser, un mundo exploratorio entrecruzado, que cada vez cobra más sentido. La relación del cuerpo y la agencia, con el tiempo y espacio, son los ejes predominantes de mi obra.

¹ Traducción personal

INTRODUCCIÓN

En antropología, solo breves vuelos de raciocinio suelen ser efectivos, vuelos más prolongados van a parar a sueños lógicos y a confusiones académicas con simetría formal. Como ya dije, todo el quid de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a lograr acceso al mundo conceptual en el que viven nuestros sujetos, de suerte que podamos en el sentido amplio del término, conversar con ellos.

Clifford Gertz

Pichincha, Pedro Vicente Maldonado| Recinto El Progreso

En una hacienda lechera hace diez años, encontré camino al río, una culebra ciega muerta. No es muy fácil encontrarlas debido a su vida subterránea, pero al hacerlo; descubrí que compartíamos un **lugar**. Era entre blanca, rosada y morada con manchas negras. Parecía una lombriz pero era mucho más grande y su piel era diferente. Me llamó mucho la atención el color de su cuerpo.

Ahora sé, que pertenece al grupo de las anfisbénidas, son lagartijas ápodas que pueden ser fácilmente confundidas con serpientes. Comúnmente son conocidas como pudridoras o culebras ciegas de la costa. El nombre de su género proviene del griego *Amphis*, que significa en ambos sentidos y *beinein* que significa ir. Con respecto al color, mientras están vivas son blancas y negras y al morir toman un fondo rosáceo sucio con marcas densas en el cuerpo.² (Pazmiño-Otamendi & Rodríguez-Guerra, 2017)

² Son una especie ovípara y su reproducción se sincroniza con la temporada caliente y lluviosa (dependiendo de la latitud). Se distribuye desde Centroamérica hasta el sur del Ecuador y en cuanto a su estado de conservación, se categoriza como especie amenazada en la Lista Roja Carrillo; debido “probablemente [a] la destrucción, fragmentación y contaminación de[l] hábitat” (Pazmiño-Otamendi & Rodríguez-Guerra, 2017)

Por último, se dice que su picadura es suave como un beso, pero que tiene un efecto descomponedor; que comienza en la zona besada y que va en aumento a su alrededor. Según Diofre Solorzano, el interlocutor entrevistado a este respecto; solo quienes “saben” pueden detenerlo. (2017)

Al río al que iba, se lo conoce como achotillo y el camino en el que la encontré, es el mismo que toman los carros, las motos, las personas y el ganado para ir de un lugar al otro en mi finca. De esta propiedad y de la producción ganadera, vive mi familia y es aquí donde realizo mi trabajo de titulación en arte. Como una ofrenda para este sitio que me hizo y que nos mantiene juntos. De esta culebra tomo la forma, para investigar el espacio, el ambiente y la memoria, en una suerte de improvisación pausada. Me baso en la amplificación de los otros sentidos que el ser ciega conlleva, para confiar más en mi intuición. Tomo su vaivén como recurso, que me permite recorrer mi historia familiar y la historia territorial. Hago en el presente, pensando en el futuro. Utilizo su nombre común, como un nexo entre la descomposición y el saber detenerla, en mis obras.

Reconozco en nuestra especie, al igual que en la culebra ciega, hábitos fosoriales³ que acompañan nuestra organización social. El manejo del agua en los sistemas precolombinos y hasta hace cinco generaciones en mi familia, tenía mucho que ver con intervenir la tierra. Hacer huecos y construir muros, es un medio entre la supervivencia, la comunidad y el rito; que yo ahora aplico, a nuestro medio productivo actual.

³ Adaptación a la excavación y vida subterránea.

Los residuos orgánicos de una producción lechera; son una constante semilíquida que al no ser tratada, contamina los ríos y desemboca en el mar. Mi interacción con el espacio comienza, con una propuesta de manejo ambiental que trata los residuos y va convirtiéndose, en un cuestionamiento territorial; sumergido entre el paisaje, la memoria y la comunidad.

Trabajo con estiércol, abono, plantas y arcilla; como medios y recursos para tocar el agua y llegar al mar. Me inserto en la problemática contaminante global, a través de mi trabajo en este río que cruza por mi propiedad. Esta es una metáfora, en forma de promesa, entre origen y agencia.

Me acerco a la memoria histórica con dos puntos de referencia. Uno de ellos es un centro ceremonial en la comunidad de Tulipe. Escojo este sitio por la forma en que narra la relación entre los humanos y el agua. Su ubicación geográfica, comparte características ambientales con Pedro Vicente Maldonado. El segundo lugar, es la casa de mi tatarabuela en Data de Posorja, una playa del Guayas.

Hago un recorrido geográfico que fluctúa entre el agua, la tierra y el asfalto. Atravieso cinco provincias del Ecuador, entrando con mi río, en la corriente de Pichincha hacia el mar. Dejo esta ruta hídrica en Esmeraldas; por un camino de tierra, que me lleva por dos provincias antes de mi origen/destino: la costa de la que viene mi mamá.

En antropología; “decir que la sociedad y la historia son producto de la acción humana es una verdad, pero solo en un cierto sentido irónico. La sociedad y la historia raramente son producto de los propios actores encaminados a lograr algo.” (Ortner) Mientras que en el mundo del arte, Mierle Landeman Ukeles escribe un manifiesto para el arte de mantenimiento:

Desarrollo: creación individual pura; lo nuevo; cambio; progreso; avance; emoción, volar. Mantenimiento: mantener el polvo fuera de la creación individual pura ; preservar lo nuevo, sostener el cambio, proteger el progreso; defender y prolongar el avance; renovar la emoción; repetir el vuelo; mostrar tu trabajo- mostrarlo de nuevo. Mantener el museodeartecontemporáneogroovy. Mantener los fuegos del hogar encendidos. (Ukeles, 1969)

Ambas mujeres, atinan a descifrar en conjunto, que la impredecibilidad inevitable en la que y hacia la que vivimos, se compone día a día. El destino del tiempo y del espacio, nos contiene y sobrepasa; por lo tanto, podemos concentrarnos en el evento físico que somos y actuar en función, como si ésta fuese una oportunidad. El arte de mantenimiento que acuña Ukeles, es justamente un llamado a apreciar el acto cotidiano, a tomar consciencia de él y a través de esta reflexión, repensar nuestros hábitos.

La intención de la investigación, es lograr la apertura necesaria, para enfocarnos en la necesidad de nuestro tiempo, más allá de la voluntad del capital. Converso con la lechería; entendiéndola, como un sistema productivo humano, que afecta y es afectado, por el territorio y por los otros sistemas existentes en él.

Capítulo 1

ARTE Y AMBIENTE

Nuestro medio productivo, además de leche, genera residuos orgánicos y terneros entre otras cosas. Por ello, encuentro relevante en el desarrollo de mi reflexión, pensar una propuesta medioambiental, que lidie con los desechos como si fueran recursos. A partir de este proceso de transformación, voy modelando mi discurso y obra.

Históricamente, el jardín se comprende como una representación del paraíso terrenal y tiene como objeto, deleitar los sentidos en una conjunción de felicidad ilusoria y temporal, que busca sacarnos de la realidad. (Maderuelo, 2008, pág. 328) No obstante, esta noción del jardín invita a pensar en la realidad de la que se nos está sacando. En la necesidad misma de esta sustracción, urge nuestra mayor atención.

La violencia del colonialismo, establece como si fuese un monocultivo, la supremacía de unos sobre otros. Los otros sobre los que el poder se ejerce, son comprendidos como menos que humanos, como seres sacrificables. (Gray & Sheikh, 2018, pág. 164) Así, cohabitamos en función de tendencias impositivas, que generan realidades completamente distintas al ideal. Al emplear tóxicos para mantener un cultivo o para arrasar con él, se afecta todo el torno de manera exponencial. Son afectados el agua, la tierra, los insectos, los trabajadores del campo, los consumidores de productos tan homogéneos, etc. En sí, un hábito dominante conversa y genera la realidad en nuestros paisajes y nuestras vidas, de forma mucho más profunda de lo pensado. Terminamos bioacumulando una serie de residuos, que en las estadísticas son solo porcentajes.

El jardín, como “espacio liminal entre naturaleza y cultura” (Maurette, 2015, pág. 250), al igual que el cultivo de la tierra, marca un adentro y un afuera que refleja los dominantes de aspectos una sociedad.

Los sistemas productivos son temas sensibles ya que tienen sus engranajes muy anclados a una sociedad (la definen). Son fuente de ingresos, permiten la noción de estatus y se repiten por su ideal competitivo. La confrontación directa sería faltar al tacto. Es la interjección entre el afuera y el adentro de este sistema, el espacio liminal en el que la conversación, puede continuar. Específicamente, hallo la relación de este circuito productivo con el medio ambiente, como el afuera y la comunidad y la casa, como el adentro. Ambos, sugieren una esfera dialógica que aclara e invierte las condensaciones del poder.

Desde el consenso científico, en el que se establece que vivimos en un mundo cambiante, de calentamiento global antropogénico; la práctica artística contemporánea se enfrenta con esta realidad. Además, trata con el discurso ecologista, como paradigma que la pone en cuestión.

La ecología “es un sistema de representación forjado en la intersección entre poder y conocimiento.” (Demos, 2009, pág. 18)

Al tratar el cambio climático, como parte de un proceso antropogénico, se establece al ser humano y a su relación con el ambiente, como base para el desarrollo del pensamiento en este ámbito. Al indagar en las relaciones de poder y en el peso de los efectos; se asienta una raíz mucho más concreta para este mito, que se ha convertido en una herramienta más del mercado.

Lo que TJ Demos aclara, es que en función del entorno, no podemos dejar de lado, los otros conflictos que se encuentran en las relaciones sociales. “las transformaciones

medioambientales no son independientes de la clase, el género, la etnicidad u otras luchas de poder”. (2009, pág. 19) El cambio climático es una consecuencia compartida de nuestro comportamiento como especie, en el suelo que habitamos y el cielo que nos contiene.

A su vez, la sostenibilidad es un concepto ampliamente utilizado como método alternativo para la mejora ambiental. Sin embargo, ha sido comprendida y aplicada desde la desigualdad en la influencia capitalista; al basarse en la noción generalista de responsabilidad compartida, dada la escala global del tema ambiental.

A través de este concepto, se comprende la ecología, en términos de su adaptabilidad al sistema de crecimiento económico y desarrollo; permaneciendo dentro de las mismas dinámicas de poder Norte/Sur y de inequidad. Este, es un contexto permeable que asegura su continuidad, en la invisibilización de la violencia que impone el sistema y en la demostrada ineficiencia del mismo.

Además de las dinámicas postcolonialistas y los conflictos sociales; la ecología es vulnerable si es observada desde la nostalgia. Por lo tanto, tomando en cuenta que no hay marcha atrás; cabe sin duda la pregunta:

“¿Dado el estado de devastación y de miseria de la T/tierra en todas sus múltiples formas, qué significaría el abordar el [tema] planetario desde el suelo hacia arriba?” (Gray & Sheikh, 2018, pág. 167)

Desde mi experiencia, al pensar este trayecto al cielo más detenidamente, se encuentran varias densidades en el recorrido. De esta porción de la capa liminal que percibimos, solo podemos inferir la real dimensión del efecto medio ambiental, escuchar las conclusiones de los académicos y las memorias de los antiguos.

La interacción de mi cuerpo con el espacio y los recursos que voy encontrando y uniéndolos son parte de mi reflexión. Para la construcción de una de mis esculturas llenas; la compostera (Anexo A), inicio encontrando el punto de equilibrio, a través de un cuadrado imperfecto que dibujé con hijo en el piso.

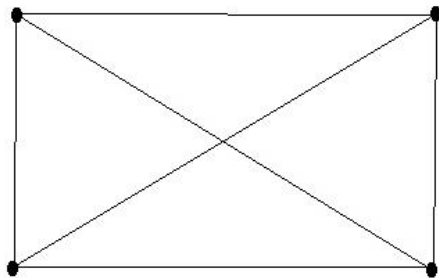


Fig.1
5 ramas pequeñas e hilo
1 mujer, 1 niño, 1 hombre
Marzo 2018

Termino formando una constelación que inicia con un cuadrado de 2m de perímetro. Luego este aumenta a seis lados y a partir de ese nuevo polígono, se repite en uno externo. Ubicado a dos y uno metros de distancia, el uno del otro respectivamente. Ver figura 2.

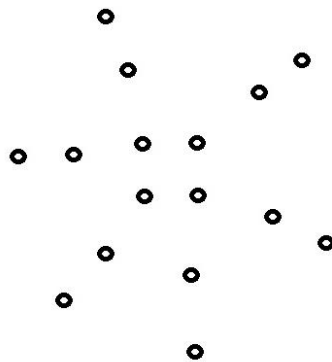


Fig.2
Caña Guadua, 50 cm dentro de la tierra
4 varas de 3m. 6 de 2,5m y 6 de 2 m
3 hombres, 1 mujer.
Marzo 2018

Después, intentamos hacer un techo; conectando las cañas con alambre y un plástico de invernadero. Me encontré con el primer inconveniente que me propuso mi diseño improvisado. El plástico de invernadero requiere regularidad en los lados; para lograr el nivel de tensión, que evita la acumulación de agua en algún punto. Si no, se convierte en una gran funda. En este intento trabajé con mi hermano y el vaquero de la finca.

Dejé de pensar en el techo e investigué, para definir mi diseño en el piso. Hice huecos a 25 y a 50cm del nivel del suelo, en los polígonos externos respectivamente. (fig. 3)

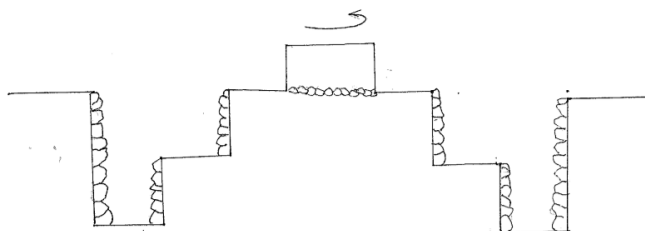


Fig.3
Tierra, palas
3 hombres, 1 mujer, 10 niños.
Inicio 7/09/2018 – Fin 15/11/2018

Con la tierra resultante de esta excavación, hicimos un jardín como anillo externo/protector de la compostera. Recopilamos y llevamos en una camioneta, en tres distintas ocasiones piedras del río; entre tres mujeres, tres hombres, cuatro jóvenes y nueve niños. Las cadenas de personas, fueron la forma de trabajo, más sencilla y fluida; gracias a la dirección de mi papá durante dos sesiones de recolección.

En noviembre del 2018, me encuentro con la lluvia y con la amenaza de inundación. El agua, es el bien más abundante en esta zona de alta pluviosidad⁴. El diseño para el techado corresponde a la Guía técnica para cosechar el agua de lluvia en Chimborazo (Proyecto Minka Sumak Kawsay, 2015) La intención es continuar con la experimentación y el manejo del agua.



fig.4
Imagen copiada de la guía

Sin embargo, para lograr el recubrimiento de mi estructura, recorro al plástico como medio práctico y durable para la intemperie, porque es diseñado a escala industrial, es de fácil acceso y tiene un costo cómodo. Si bien la Tierra se supone un bien y derecho natural para cada ser humano; el plástico resulta ser el bien más popular.

Es irónico que mi escultura que cobija el tratamiento de residuos, que evita la contaminación y que se utilizará para fertilización orgánica y la reforestación; tenga como techo, muchos metros de plástico. En mi obra, no solamente estoy pensando en una solución ambiental; me interesa la posibilidad de réplica de la propuesta. Encuentro que el manejo de recursos accesibles y fáciles de ensamblar, son una forma menos romántica y más sencilla de contagiar.

⁴ se refiere a la cantidad de lluvia.

Dentro del mundo del arte, TJ Demos toma como ejemplo la exhibición *Fragile Ecologies*. De ella, cuestiona en su conceptualización, la perpetuación de la estructura objetivante de la naturaleza.

It is this very system that makes it possible for the exhibition, for instance, to celebrate practices that advance bandaid approaches to devastated landscapes, without connecting the repairing of a pond, the preserving of a historical landscape or the growing of a wheat field to technological, social and economic ecologies that equally construct the environment” (Demos, 2009, págs. 20,21).

Entonces, esta construcción del concepto medio ambiental, está atravesada por una política de la ecología y no puede aislarse por la visión nostálgica de la conservación. El trabajo está en evitar las propuestas ambientalistas, que continúan haciendo de la naturaleza un objeto; sin entender toda la existencia como un evento compartido.

Se debe transformar el concepto de sostenibilidad y ambientalismo, hacia la comprensión de ecología, como un campo de sistemas interconectados de biodiversidad y prácticas tecnológicas y sociales y estructuras políticas. (Demos, 2009, pág. 25)

Al entender la tierra como la infraestructura que nos sustenta, la *decolonización* comienza, haciéndonos *coproductores con la naturaleza*; resaltando las fronteras de nuestras acciones en los límites del planeta. (Gray & Sheikh, 2018, pág. 168) La política comienza en la agencia individual que re-crea la realidad y se replica a través de la comunidad.

Según Tony Fry, existe una diferencia entre el desarrollo sostenible y el desarrollo del sostenimiento. Éste, conlleva la redirección hacia otras economías, sociedades y relaciones

sociales. Smith propone también, que se ponga dentro de la misma balanza, la justicia ambiental y social indistintamente. (Demos, 2009, pág. 26)

La ecología entonces, no es un tema que pueda ser abarcado desde una mirada corporativa que le encuentre una solución. La interdisciplinariedad es una de las formas, en que el arte va comprometiéndose. No obstante, el arte no *debe* exclusivamente enfocarse en el desarrollo de soluciones pragmáticas y humanitarias, que engloben las disyuntivas complejidades que se imponen. Teniendo en cuenta, que muchas de las exhibiciones de arte ambiental no son en sí mismas sostenibles, cabe el conflicto entre las posibilidades, las funcionalidades y los límites. (Demos, 2009, pág. 27)

Pichincha, Tulipe| Referente ambiental en el territorio.

Recurro al recuerdo; como instrumento para la comprensión y ubicación territorial. El Centro Ceremonial Tulipe, ubicado al noroccidente de Pichincha, es en la actualidad un museo de sitio y está ubicado en la parroquia rural de Nanegalito. (SMQ, 2016)

Su nombre significa agua que baja de las tolas y es allí; donde los yumbos, construyeron “siete estructuras hundidas, dos rectangulares, una cuadrada, una poligonal y una circular.” (SMQ, 2016)

De la estructura en forma circular, el mediador Gregory Jiménez, comentó que existe un mito. Al parecer, se pensaba que en ella vivía un gran serpiente (2017). Quizás ella era el agua que bajaba fría y sinuosa por las tolas. Gregory comentó que este mito talvez se inspiró en la necesidad de proteger estos sitios ceremoniales. La creencia en esta culebra logró mantener este espacio arqueológico en buenas condiciones; en comparación con los demás, haciendo que los habitantes de la zona eviten su paso por este lugar. (2017)

En el eje central del complejo arqueológico se puede verificar el recorrido del sol e incluso la ausencia de sombra, la presencia del agua como un espejo que permitió la observación del sol, los ciclos menguantes y crecientes de la luna, además de las constelaciones estelares. Esto sugiere que se trató de un lugar sagrado, destinado a la organización del universo, la cohabitación de la clase sacerdotal y la formación de nuevos sabios o yachakkuna en el conocimiento de las ciencias, en beneficio de la comunidad. (Jara en Crespo, 2017)

Por lo tanto, estas estructuras hundidas eran grandes construcciones comunitarias, significadas por la práctica ritual de esta comunidad y su vínculo con el agua. En las zanjias conductoras de agua, se demuestra el manejo experto del entorno por parte de los habitantes; y a la vez se refleja la importancia del rito, en la dimensión y meticulosidad técnica del sitio arqueológico. Por otra parte, la ubicación geográfica del centro ceremonial demuestra que en su toma de decisiones, el espacio y los elementos del ambiente eran el fundamento.

En cuanto a la construcción de sus hogares, los yumbos domesticaron elevaciones naturales y las convirtieron en superficies rectangulares y planas; o las construyeron, para mantener sus hogares secos y en lo posible al resguardo de la vida salvaje. Además de su trabajo en grandes dimensiones, los yumbos han dejado una serie de petroglifos tallados en las grandes piedras de río.

Aunque no podamos asegurar sus acepciones; se entiende que el tallado en piedra, requería del tiempo y paciencia del dibujante/escultor yumbo. Por lo tanto, me contento infiriendo, que estos habitantes, destinaban jornadas para sentarse a tallar una piedra en el río.

En qué medida pueden las ideologías y los movimientos políticos propagar y amplificar cambios fundamentales cuando se les oponen los modos de producción y reproducción. “Los materialistas culturales quieren decir (...) que, a la larga y en el mayor de los casos, la infraestructura conductual *etic* determina el carácter de la estructura y de la superestructura.”(Harris en Marzal, p. 325)

En otras palabras, Harris dijo que lo que producimos, consumimos y reproducimos aporta en el tiempo, a la forma de nuestra estructura y su superficie. Entre Harris y Demos, se llega a la misma conclusión que proponen Gray y Sheikh, la producción y la reproducción de un sistema, son la legitimación de una política y juntos pueden ejercer un cambio.

El Centro Ceremonial de Tulipe, establece el contacto ritual entre el agua y el desarrollo de la vida de sus habitantes, como inherente a las más elevadas preocupaciones. La supervivencia en la construcción de sus viviendas, la ubicación geográfica/astrológica del sitio y el esfuerzo laboral, que debe haber significado la concreción del mismo, describen esta dimensión.

Todos esos cuerpos, invertidos en elaborar un sitio destinado al aprendizaje, la contemplación del cielo y la vida en comunidad; son también una demostración del conocimiento y la lucidez de estos habitantes. La fuerza estaba localizada en un hacer que acompañaba el paisaje; asegurando el posible sostenimiento de la infraestructura y permitiendo el desarrollo de la vida a partir de esta premisa. En Tulipe, me acerco con su testimonio, a la conjunción naturaleza/cultura de una forma material. Imagino las posibilidades que en él habitan. Así mi propuesta, se desarrolla en el sostenimiento y la continuidad; y mi exposición narra esta búsqueda para entrelazar una forma de vida con otra como experiencia transformadora.

Capítulo 2

ARTE Y ESPACIO

Al adentrarme en el entorno, busco comprender, esta vez dentro de la historia del arte, las formas en las que se trabaja a grandes escalas y en correspondencia con una función física. Busco resolver mi interacción con este lugar, a través de formas que me conecten a mí y a mis referentes culturales; con los otros cuerpos existentes en él.

En su libro, la idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, Maderuelo, narra el proceso para comprender un sitio desde su esencia y complejidad, no solo como un elemento dado. Pensar el espacio, era considerado históricamente, como ámbito de las ciencias y de la filosofía. Pero la experiencia de la existencia, de la movilidad de los cuerpos, la contemplación y el tiempo; como caracteres inaprensibles, generó una comprensión estética y existencial, que enciende una transformación en la práctica escultórica, entre otras. (Maderuelo, 2008, págs. 11-13)

El artista reflexiona sobre la existencia desde su percepción corpórea, entendiendo las sensaciones como pistas en el límite del vacío y corrobora este sentir, en la comunicación con los otros. “El espacio de la experiencia; aquél en el que nos movemos sin ayuda de conceptos filosóficos, matemáticos o físicos, no porque suponen lo “real” y cotidiano resulta ser menos complejo y desconocido.” (Maderuelo, 2008, pág. 13)

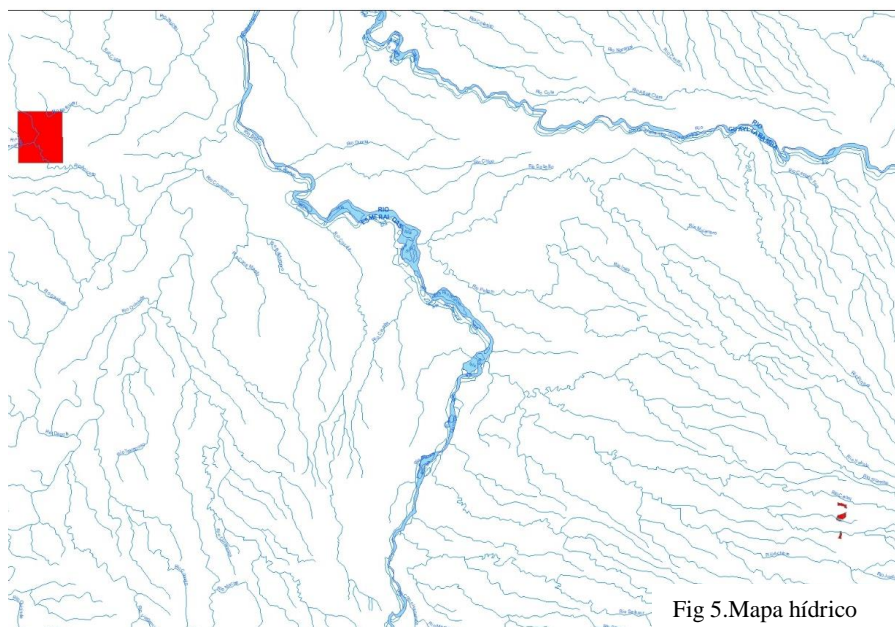
El espacio, experimentado a través de los sentidos, postula una relación con el ser humano que lo ocupa. Hace del ser humano un “ser-en-el-mundo” y el ser humano lo convierte en sitio, lugar o cabida; “de manera que el hombre es un ser que está “comprometido” con el espacio”. (Maderuelo, 2008, pág. 14)

Este compromiso del que habla Maderuelo está anclado en la noción de co-pertenencia de Martin Heidegger. Posterior al ordenamiento que el ser humano infringe en el espacio; ambos se sitúan. Este compromiso, es participativo, la simple existencia en un lugar predetermina, una serie de accesos y construcciones, que difieren en cada ser; pero a la vez, son un punto de partida.

Deberíamos tomar en cuenta, qué y cómo recibe este juego de la libre vastedad del paraje la remisión a la copertenencia de las cosas. Deberíamos reconocer que las cosas mismas son los sitios y no solo que pertenecen a un sitio . (Heidegger)

La conjunción entre la vastedad del espacio y la concreción del ser humano, implican un límite. Se vincula una vez más, la cuestión espacio/ tiempo en nuestra relación: continuidad / *contigüidad*. Así, cabe pensar en el ambiente, como conjunto de características de relaciones sociales y de interacciones naturales. En otras palabras, mi trabajo en este lugar es una intervención en mi misma y en los seres contiguos a mí.

Una vez aceptado, que el arte sea la puesta en obra de la verdad y que la verdad significa la *desocultación* del ser, ¿no debería también, ese espacio verdadero, tomarse esclarecedor de lo que oculta como lo más propio, a partir de la obra de arte? (Heidegger)



El lugar de esta tesis, está ubicado en el segundo de los tres pequeños polígonos rojos. Éste es un mapa hídrico, que muestra los afluentes en el camino al mar, de Pedro Vicente Maldonado-Pichincha, hasta Quinindé en Esmeraldas. El río que pasa por la hacienda no tiene nombre, pero le decimos achotillo por que desemboca en el Achiote, más abajo. Ésta, es una vertiente que inicia muy cerca en el mismo territorio. Podría comenzar en Mangaloma, un cerro cercano que encontró la Ing. Geógrafa, Carolina Sampedro de la Universidad San Francisco de Quito.

Esto quiere decir, que como habitantes del sector, tenemos claramente un efecto directo en este cauce; si no fuera una responsabilidad. Inicia muy cerca de nosotros y alimenta un camino al mar entre dos regiones. Si continúa su deforestación, su nivel de agua irá disminuyendo y la riqueza y diversidad se irán apagando. Es aquí donde profundizo mi vaivén.

Si el espacio es desde el cuerpo y el entorno de un cauce exige flora y fauna protectora entonces, el trabajo comienza en mi terreno desde mi actividad (transformando los residuos contaminantes); pero también, ocupa un espectro mayor. Me lleva a pensar en proyectos de reforestación y así, me vincula con la administración cantonal e incluso, me trae hasta este cerro; entrelazándome con todos los vecinos que me encuentre, hasta alcanzar esta frontera.

En el arte, Jameos del Agua de Cesar Manrique, es una obra de 1966, en la que se puede entender la *desocultación del ser*. Es una intervención artística previa a los primeros earthworks. El Land Art y los earthworks, son formas de arte, que se desarrollan en alejados territorios y que trabajan con el entorno. (Maderuelo, 2008, págs. 253,254)

Manrique, colabora para la recuperación de cuevas de origen volcánico en la isla de Lanzarote. Idea un centro de arte, cultura y turismo; para transformar la mirada de este lugar abandonado y considerado peligroso, hacia el deleite de la comunidad y la apreciación del paisaje único de la cueva. (Maderuelo, 2008, pág. 254)

Dentro de la relación específica arte-humano-espacio, existen varias corrientes que van dilucidando nuevas formas de espaciar y de pertenecer; desde la funcionalidad en la escultura, hacia la recuperación del paisaje y del jardín.

Existe una conexión, entre la voluntad escultórica de alejarse de la noción burguesa del arte, a través de lo útil. Algo característico de la clase trabajadora y a la vez, se vincula con la funcionalidad arquitectónica. Es así, como la escultura en la época (60s) empieza a desarrollarse en formas simples y dimensiones amplias. (Maderuelo, 2008, págs. 70,71)

Robert Smithson, es uno de los grandes exponentes del land art y con su obra; genera dos conceptos que reflejan una comprensión dicotómica, de interés para este proyecto. Según Robinson, el *site* es “un lugar concreto sobre el que (...) se detiene a observar y a trabajar, mientras que el *non site* es la “obra” expuesta en la galería”. El artista es en y con el lugar, espaciando en él, su *verdad oculta* y permitiéndose a sí mismo, evolucionar con el espacio. Más aún, incita al artista a exponer este efecto, a la mirada de los demás, alterando otros sitios y compartiendo así, la complejidad.

Existe un compromiso, una pertenencia al sitio que posteriormente, podrá ser expuesta a través de elementos que demuestran una relación reconocible. Los non sites de Smithson, son instrumentos que de cierta forma, atañen la comprensión del vacío inherente al espacio. Son testimonios de un haber. A la vez, nos remiten a pensar sobre el sentido y la

necesidad de la exposición; el valor de estos non sites expuestos en la ciudad, son lo que posteriormente pensaremos desde la afectividad y la memoria.

Por otra parte, con artistas como Christo y Jeanne Claude, Walter de María y Alberto Carneiro (Maderuelo, 2012) ; el arte deja de concentrarse en el lugar abarcable por esculturas monumentales y supone nuestra atención como espectadores: en el recorrido, la comprensión inteligible y lo sensorial. Con su obra, estos espacios ya no son abarcados desde la permanencia, la agorafobia o la megalomanía; dejan de ser recursos para un discurso sobre dominación o romanticismo inaccesible. El paisaje se empieza a pensar también desde lo efímero, lo eléctrico y lo vivo. Formas que ocupan el aparente vacío. (Maderuelo, 2008, págs. 265-267)

De la extensión y el recorrido, nos queda el mapa, como documento acompañante que guía el camino. Éste, se convierte en el documento gráfico por excelencia; para generar el diálogo que propone la dicotomía site/no site. Se relaciona la experiencia del lugar con su escala o en otros casos, su doble. La característica ilustrativa, el conocimiento referencial y las conexiones lingüísticas que propone el mapa, hacen del mismo, un objeto artístico. (Maderuelo, 2008, pág. 291)



Fig 6. Ortofoto
Rancho Don Dario

Esta imagen satelital muestra la entrada al río desde nuestra propiedad. Existe un camino que inicia en la compostera (ubicada en la esquina superior izquierda), continúa bordeando 18 potreros horizontales y 15 potreros verticales hasta llegar al río. Estos potreros son divididos con alambre galvanizado y electricidad.

En el borde de cada dos potreros, hay un reservorio rectangular de cemento llamado bunque. Su función es mantener hidratados a los animales. El agua que alimenta estos reservorios, sube por fuerza electromecánica desde el río, a una cisterna general ubicada en la montaña más alta del camino y así, baja a cada uno de ellos, por gravedad.

Estos potreros están divididos por una cerca eléctrica. A lo largo de estas líneas que se forman con el alambre, he sembrado cada 3, 7, 10 y 20 metros (dependiendo de las preexistencias o el terreno) árboles de jacarandá donados por el Consejo Provincial de Pichincha y una serie de árboles frutales de mi consumo. El estiércol compostado, se convierte en una huella fertilizante para estos árboles en el camino al Achotillo.

Ya en el río, sigo ciertas recomendaciones del Ingeniero Ambiental Joe Ribadeneira, de la Unidad de Gestión Ambiental del GAD municipal de Pedro Vicente Maldonado. Joe me visitó y entregó un mapa que definía el perímetro a reforestar.



Fig7. Mapa para reforestación del cauce de río.

Me ayudó incluso encontrando la densidad de plantas necesarias para cubrirlo. Me explicó también que la ordenanza municipal estipula que ríos de esta dimensión deben contar en su perímetro, con una zona de bosque de 30m. Recalcó también que en el resto de los ojos de agua tenemos una buena masa forestal y los comparó con su visita a otras fincas que estaban completamente deforestadas. En este lugar nos hacen falta, alrededor de 1500 plantas.

Para ellas, he diseñado un vivero en forma anillada. Es una escultura llena, recubierta con una tela de sarán negra y tela de forro blanca. La estructura y las texturas corresponden a la estética reticulada, blanca y negra de la culebra ciega. Este semillero-vivero, fue construido con tubo de acero galvanizado en columnas de cemento. Mide 8 metros de largo por 4 metros de ancho. (Anexo B) En él podremos albergar, las 1500 plantas necesarias para este proyecto. Para la obtención de las mismas, continúo en conversaciones con el técnico forestal, Ing. David Mero del Gad Municipal.

Volviendo al mundo del arte, miro a Alberto Carneiro. Su trabajo está muy relacionado con la naturaleza como espacio de interrelación y realidad compartida. Los elementos que utiliza y la forma en la que los interviene, narran su vínculo cómodo y familiar con los mismos. Alberto Carneiro, produce obra desde la reflexión estética de los elementos y su relación con el campo. (2012, págs. 273,274)

Los documentos acompañan su camino como mapas de proyectos. Son diseños que establecen el afán conceptual y el carácter reflexivo que quiere lograr con sus obras.

“Carneiro es un artista que escribe” (Maderuelo, 2012, pág. 283) dejando sus papeles como testigos de su conversación con el material, a través de su trabajo con las formas. Carneiro planifica en función de los pesos de la materia y de su discurso, piensa en la experiencia

estética de la instalación y trae a la galería objetos del bosque que previamente ha tratado con su cuerpo.

En Carneiro, se hace clara una relación con la naturaleza, que no hace distinciones con la humanidad, sino que la comprende intrínseca. “Esa relación se apoya en unos presupuestos filosóficos y cognitivos que surgen como una prueba de respeto y veneración y no como un acto de arrogancia o explotación.” (Maderuelo, 2012, pág. 282)

Este respeto se comprende en el artista a través de los elementos de su obra. El árbol se convierte en protagonista y con sus troncos, Carneiro hace visible en sus vetas y formas, la latencia vital. Las formas y la energía se conectan en el mundo sensual que evocan sus piezas; “según sus propias palabras, publicadas en 1979, se trata de una «simbiosis entre mi cuerpo y el cuerpo del árbol o de la montaña» (Maderuelo, 2012, pág. 284)

En su pieza Evocaciones d'água de 1991-2 (Anexo C), Carneiro aconseja; que no busquemos encontrar, la representación de los chorros de agua, en las vetas de madera que dispone en su obra. (Maderuelo, 2012, págs. 292,293)

Su obra me ayuda a resolver y conceptualizar, la asociación intuitiva de trabajar la tierra para afectar el agua. Las obras que he descrito a lo largo de este capítulo: el recorrido al río con árboles sembrados y fertilizados, el perímetro y área de reforestación en la cuenca del río y el vivero anillado para almacenar y el conseguir las plantas necesarias, son esculturas hechas para llenarse de vida y propagar en el espacio, la conciencia del manejo del agua. Los árboles son captadores naturales y estas estructuras, comparten el espacio con la infraestructura productiva. En esa coexistencia, se afirma a través de la función, su valor.

Capítulo 3

Arte y función

Es preciso, primero entender las condiciones bajo las cuales los sistemas tecnológicos antiguos fueron utilizados. Mediante este tipo de análisis es posible desarrollar estrategias para el uso actual de apropiadas tecnologías antiguas.

Florencio Delgado Espinoza

A lo largo de mi proceso, he debido enfrentarme a la distancia que existe entre el tacto como sentido material y el tacto como posibilidad de afección. Me balanceé en esa medida todo el tiempo, pasando por y sobre mi cuerpo. Reaprendí como dice Maurette, que vivir es tocar y ser tocado. (2015, pág. 116)

Mis esculturas en este terreno, afectaron la noción funcionalista y eficaz inherente al sistema productivo. Una estructura se puede erigir en un día, pero mi compostera ha tomado 9 meses en construirse. Un cultivo puede plantarse en varios jornales, pero la recopilación de las plantas en mi recorrido, la producción del abono para fertilizarlas y la tarea en sí; tomaron alrededor de un año y medio. Mi propuesta de reforestación, es todavía un mapa satelital en mi computadora y un oficio de solicitud, entregado en el Gad municipal.

Por otro lado, el rigor en la descomposición y el manejo de la cantidad de desechos producidos diariamente, ponen a prueba mi diseño. La cohabitación de las plantas sembradas, con el ganado y con los trabajadores del campo, supuso varias muertes y heridas como consecuencia. Finalmente, el diálogo con el municipio y el proceso burocrático que requiere, son también peldaños de persistencia. (Anexo D)

Así en este ir y venir de esfuerzos, fui entendiendo la necesidad de una estructura de trabajo que me permita mantener mi intención ritual y comprometida con el espacio.

Adaptándome a un sistema de manejo con avances y resultados, que aterricen y proyecten interés en los otros. Además del recurso de la memoria histórica, acudí a la comunidad. El conocimiento, la disponibilidad y el trabajo en grupo con personas que no eran ajenas al territorio, me permitieron fusionar de forma natural este diálogo de cambio. Al inicio, yo me encargaba de hacer todo el trabajo, las semanas se hacían mucho más largas y no avanzaba realmente. Poco a poco, mientras fui pidiendo ayuda, mi diseño fue tomando forma y mis horarios ya no eran tan exhaustivos, me permití sentir más. En el último trimestre de esta construcción, empecé a trabajar los días domingos con las personas que me podían ayudar; simplificando las tareas y apoyándonos según la necesidad y experiencia.

Las relaciones sociales en su estructura entre trabajo y privilegio, no nos detienen mucho cuando se trata de observar el vacío que conecta esos caminos. Sea en el mundo del arte o el mundo del agro, el capital es la prioridad. La decolonización es el conocimiento, como sugiere la política y el poder está en el ser. Hacer, comienza como una materialización del ser, que se rinde ante el material. Material que comienza en su piel y que luego va condensándose/reencontrándose, en otras formas.

Ahora bien, esta superficie, esta piel, evoca un surgimiento interno y un desenvolvimiento externo. Afuera me encuentro con otras pieles que saben y hacen, en el mismo lugar que yo. El trabajo en comunidad, permite un intercambio de saberes que trasciende la noción de estatus. El conocimiento es la propiedad y su aplicabilidad lo convierte en recurso. Este intercambio, genera diferentes esquemas de valor; esquemas necesarios para la construcción de una noción de reciprocidad en comunidad, lejos de la perspectiva de servicio.

Mierle Landerman Ukeles comienza a observar el arte, conectándolo con la rutina. Ukeles, se interesó por el manejo de los desechos desde la perspectiva de fuerza laboral y así; vincula su primera experiencia como artista residente en el Departamento de Sanidad en 1977, con *Landing* su propuesta más contemporánea. (Tavecchia, 2017)

Landing, en el antiguo botadero de Fresh Kills en Staten Island, es una obra que ocupa el espacio público. Es una invitación a observar la transformación de este lugar anteriormente invisibilizado. Invitación que revela la unión entre la memoria de un territorio y nuestro paso sobre el mismo, como huella aun imprimible.

La producción y el capital son sistemas funcionales, aplicables y cuestionables; participativos cuando se está en la piel, conquistando esta frontera liminal; como dice Maurette. Somos el cuerpo singular dentro de un sistema permeable. Estamos implicados, somos las cosas como diría Heidegger. Somos y vamos siendo en el vaivén.

Ecuador | Sistemas precolombinos de captación de agua en la Costa

“La arqueología del paisaje se enfoca en estudiar el paisaje en su conjunto como espacio geográfico en donde existen varios elementos que evidencian la transformación del mismo por distintas sociedades” (Delgado Espinoza, 2012, pág. 15)

Este tipo de estudios toma en cuenta el paisaje como un ambiente domesticado por la vida de sus habitantes; entendiendo la práctica agrícola, el manejo de agua, los sitios rituales y las vías de comunicación como componentes de un *paisaje cultural*. (Delgado Espinoza, 2012, pág. 14)

Por otro lado, la ecología histórica toma esta rama de la arqueología y la une con la *idea de longue durée* de la historia. Esta disciplina busca entender las dinámicas de un

paisaje; vinculando al ser humano como agente de cambio y al paisaje, como testimonio de esta interacción. (Delgado Espinoza, 2012, pág. 15)

El agua, al ser un elemento indispensable para la vida, constituye en su manejo, uno de los vestigios más importantes, para el paisaje. En la costa del Ecuador, se tienen opuestos climáticos, que generan dos sistemas de manejo y captación de agua en función a esta dicotomía. (Delgado Espinoza, 2012, pág. 15)

Los jagüeyes o albarradas “tiene[n] la función de almacenar agua, por lo general agua lluvia y de la garúa que cae en la zona del bosque húmedo tropical durante la estación invernal” Mientras que, los camellones son un sistema de drenaje y de aprovechamiento de los sedimentos, en la mejora de suelos. (Delgado Espinoza, 2012, pág. 27)

La construcción de estos sistemas lleva consigo la fuerza laboral de todos quienes participaron de ella y por lo tanto, genera reflexión en cuanto a la organización laboral y política de las mismas.

Delgado Espinoza asegura que las albarradas, podrían ser de diferentes dimensiones. Habían familiares y comunales. Así mismo, su construcción, correspondería a su función. Cabe mencionar que la noción de propiedad privada o pública, es diferente a la actual; las mingas y el trabajo conjunto estaban muy afianzados en la época. La demanda de mano de obra para construcción era alta, pero no intensiva. Según datos etnográficos recopilados por Delgado; se podía destinar el verano para el trabajo en las albarradas y su mantenimiento requería atención, a los 3 o 5 años de su construcción. El sistema de albarradas, al ser aplicado en zonas más secas de la costa, no tuvo tanta influencia de la hacienda y continúa activo. Ahora las hacen con maquinaria pesada los responsables políticos de cada zona, cerca de la época de campaña. (2012, págs. 20-22)

En los camellones, por otra parte, se requería mayor presencia laboral dado que era un sitio de cultivo. En este caso, el autor establece índices de relación basándose en las horas de trabajo que se destinaban por persona. En la actualidad, en el Ecuador, este sistema ha dejado de funcionar; sea por el efecto histórico de la hacienda en la época colonial, el cambio en la estructura social de lo rural a lo urbano y la relación intensiva de trabajo que requería. (2012, págs. 22,26,27)

A pesar de la colonia y el tiempo, la memoria en nuestros paisajes, fue para esta investigación, un vestigio que dio una solución aplicable; tanto al nivel subterráneo, como a nivel laboral y superficial. Las formas en que los cuerpos se invertían para la captación y mantenimiento del líquido vital y el aprovechamiento del suelo, el agua y los sedimentos, dentro del formato comunal; son características que sugieren prácticas comprobadas y útiles. Podrían ser catalizadores de descanso e interrelación en nuestros sistemas de producción intensiva.

En la construcción de mi obra, utilizo el sistema de albarradas para el compostaje y el de camellones para evitar la inundación y para alimentar el jardín.

Capítulo 4

Arte y memoria

La importancia, tanto a un nivel colectivo como individual, de cuestionarse por un pasado, de recordar, conmemorar o de descifrar cuál es el significado de éste en el presente, mediante la representación del gesto del recuerdo, de la memoria.

Hermosilla, 2012

El arte como investigación sugiere un acercamiento dirigido hacia la historia. Pensar la memoria, pretende sumergirnos en la imaginación documentada de algo palpado, que gracias a la atención particular tan ligada a su testigo, encoge el tiempo.

En el arte contemporáneo, existen diferentes aproximaciones para tratar el tema de la memoria y ésta, comprendida como trauma político o social, es uno de los conceptos más desarrollados.

Andrea Liss en su texto, *Trespassing through Shadows*, genera una conexión “con la memoria de *Otros*, es decir con un recuerdo ajeno o indirecto”. (Hermosilla, 2012)

A partir de la propuesta de Liss, la representación de la experiencia traumática en el arte se revisará ética y estéticamente. Con Jill Bennett en *World Memory*, pasará a pensarse también como motivo de crítica y política; “en la idea de micro-historias que conviven e interactúan entre sí en un contexto global, pero de manera jerárquica, como si fuera parte de la estructura política universal.” (Hermosilla, 2012)

Guayas, Data de Posorja| Referente Familiar

La Sra. Petra Anastasia Borbor Ramírez y el Sr. Juan Simón Salvador Escalante, son mis tatarabuelos. Pareja asentada cerca de la Costa ecuatoriana, en la playa de Data de Posorja; padres de Juana Cirila Salvador Borbor y suegros de Humberto Arcadio Jaramillo Eduarte. Mi bisabuelo, un inmigrante de Tumbes, ciudad en la costa peruana; fue hijo de Luz Petronila Eduarte More y de Francisco Jaramillo. Su hija Mary Melania Jaramillo Salvador se casa con Luis Arnulfo Morales Verdesoto y tienen a mi mamá. Mary Arlex Morales Jaramillo. Ella, a su vez, se une con Alfonso Hernán Giraldo Gómez, oriundo del peñol en la provincia de Antioquia, Medellín/Colombia.

De mis tatarabuelas solo sé, que ambas en su nombre, tienen como prefijo la palabra Petra/Petro, que resulta un antiguo préstamo del griego piedra o se relaciona con la piedra. (Diccionario etimológico en línea, 2001-2018)

Más allá de la coyuntura semiótica y semántica en sus nombres, sé que la tatarabuela Luz Petronila era comadrona en su ciudad y que de vez en cuando, curaba espantos y santiguaba niños enfermos.

Mientras que a mi otra tatarabuela se la conocía como la viuda Petra, porque nunca se quitó el luto. Además queda en este país todavía en pie, una de las columnas que sostuvieron su casa.

Conversando con mi abuela, entre muchas memorias de su vida y su matrimonio. Recordó, haber visto varias tinajas donde se almacenaba el agua. Las veía en las visitas que hacía con sus primos en verano, a la casa de su abuela.

Mi abuela Mary dibujó una de estas tinajas en mi primera visita, tratando de recordar la forma de esta gran vasija. Para pensar en su tamaño, mi abuela recordó como era ella de pequeña y lo grande que se veía la tinaja en comparación. En su memoria, se paró una vez más al lado de esa tinaja. Ocupó su cuerpo de antes, muchos años después. Volví a Quito, con la misión de reconstruir este recuerdo en cerámica.

Visitamos la casa de la tatarabuela Petra, por primera vez el 26 de Diciembre del 2017. Pude conversar con Carlos y Mariano, dos primos de mi abuela que viven alrededor. Estaban sentados recordando los tres hijos y nietos de una generación.

Me contaron que estas tinajas tenían alrededor de un metro, que contaban con una protuberancia convexa en la punta, que servía para enterrarla en el piso.

También, supe -en una segunda visita casi un año después, que el agua que se almacenaba en ellas venía desde las albarradas. Mariano me contó que empacaban en burro, varios barriles de madera y que los llenaban en la albarrada, para luego verter el líquido en las tinajas.

En esta oportunidad, Mariano y Carlos, me contaron sobre sus vidas y trabajos entre la tierra y el mar. Mariano tiene ahora, un pequeño taller de carpintería. Al preguntarles por la tatarabuela, me hablaron sobre su luto. Caminamos hacia la casa y vimos la última columna de madera que seguía en pie.

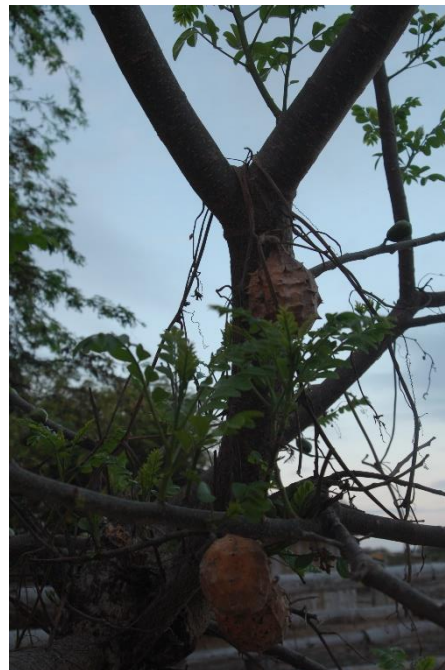


Fig 8.
Columna de guasango y esponjas, casa
de Sra. Petra Borbor, Data de Posorja.

Mi abuela, me había dicho que esa madera, venía de un árbol llamado guasango. Quería tomar un poco de esa columna y traerla conmigo. Mariano me iba a prestar sus herramientas.

Del piso, sobre ella y sobre otros soportes verticales, había enredaderas extrañas, que terminaban en un fruto redondo con puntas. Era una esponja, me dijo Carlos y Mariano empezó a pelar una para mí. Recordaron utilizarlas para jugar y en la cocina para los platos. En lugar de un pedazo de madera, me traje esponjas.

Al volver al taller, donde conversábamos primero; Mariano me regaló 4 barriles pequeños de madera de guasango, que había hecho para jugar y vender. Estos eran parecidos a los que utilizaban para transportar el agua.

De la casa, me llevé también su dibujo y el de su antiguo fogón. Mariano me prometió que a mi siguiente visita, le avise con tiempo, así él podría tener listas para mí, unas plantas de guasango. Está confirmado, que es buena madera.



Fig 9. Manos dibujando recuerdos, Mariano Salvador

Al día siguiente de la conversación con mi familia, fui al Museo Comunal de Data de Posorja. Vi una tinaja similar a la que me habían descrito y encontré dos soluciones formales, que obtuve, meses antes en mis bocetos.

Primeramente, en cuanto a la técnica; se notaba cierta asimetría fluida en la circunferencia de las vasijas. Esta asimetría es la misma que yo experimento en mis formas redondas, basadas en la construcción manaba de alambiques que me enseñó la Sra. María Cedeño en Esmeraldas.

En mi conversación con esta parte de mi historia, la técnica/lenguaje, eran parecidos. En cuanto al tratamiento de las superficies, habían piezas bruñidas y sin bruñir, pintadas y sin pintar, varias representaciones animales, humanas y muchas piezas funcionales.

Por otro lado, en unas cerámicas que parecían mapas y en una botella; habían incisiones con forma de flecha y huequitos redondos a su alrededor. Desde mi primera conversación con mi abuela, hasta mi encuentro con este Museo, no inicié ningún tipo búsqueda histórica a este respecto y solo me dedique a elaborar bocetos, en base a la memoria. Así, que la flecha amarilla que pinté en uno de estos bocetos, es pura coincidencia. (Anexo E)

También me encontré al llegar a la playa, con un Delfín de 70m de largo por 22m de ancho. (García, 2017) Según me comentó el encargado del Museo, este delfín fue construido con cemento por la comunidad de Data, para llamar al turismo. Al fin y al cabo, la tradición en las dimensiones comunales y laborales, internas y externas, sigue viva.



Fig 10. Maqueta de escultura de delfín en Data de Posorja

Esta búsqueda en mi memoria familiar, resultó en una forma concreta que me permitió desvariar hacia las vidas de mis entrevistados. Fue una forma de preguntar y empezar a conocer. Ésta búsqueda, nos reunió en el pórtico de una casa a la que yo no había ido nunca. Para mi mamá y para mi abuela, significó poner sus cuerpos una vez más en este

lugar, años después. Y a pesar de la indagación aparentemente superficial, mi búsqueda, me permitía escuchar dentro el recuerdo y la voluntad de lo que volvía a sus mentes. Tomé de ellas, objetos con los que yo podía relacionarme en la mía. Era un juego de cronologías, que nos traían a un lugar de indagación común.

Al tratar sobre el trauma, el arte contemporáneo resuelve el abismo ético en la representación, a través de una *transacción afectiva*. Este concepto, denota en la mirada del artista; la *empatía* y conexión con los microrelatos y con su voluntad por transmitir la experiencia, sin lastimar más la herida. Entonces, la afectividad es la operación de la práctica artística contemporánea, entre los poderes del trauma y el público. (Hermosilla, 2012)

Si recordamos que el beso casi imperceptible en el mito de la culebra ciega, tiene como resultado en su víctima, la descomposición del miembro afectado. Con Pablo Maurette, cabe un análisis detenido de ese beso cuando cita a Lucrecio hablando de:

(...) la paradoja más primordial de todas: la ilusión de que somos seres enteros y la cruda realidad de que no somos más que partes aglomeradas. (...) estamos compuestos por la conjunción fortuita de cuerpos invisibles, (...) que se tocan sin sentir y se agrupan sin modificar sus variadas formas y texturas. (2015, pág. 147)

El desgaste y la descomposición, el individuo y lo colectivo, la unidad y la dispersión, la convivencia y la simultaneidad, el ser incompleto. Son todas reglas de vida compartidas, que imponemos y transgredimos constantemente, a pesar y a favor de nuestra voluntad.

La culebra ciega vive dentro de la tierra y la mayor parte del tiempo no se ve; ella es subterránea y ciega, pero no por ello, podemos negar su existencia. Así mismo su picadura, al describirse como un beso, implica una experiencia más táctil que visual. Como dice

Maurette, “la naturaleza opera por medio de cuerpos invisibles”, cuerpos que tocan” (2015, pág. 143)

Si la afectividad es una transacción del arte contemporáneo (Hermosilla, 2012) y el “tener tacto es saber *tocar*, tener tacto es saber afectar” (Maurette, 2015, pág. 53); entonces el mito de la pudridora más allá de ser o no verdad, cumple con una voluntad. Alertar a quienes habitan el lugar, sobre la existencia de este animal y probablemente le garantiza también, protección a su especie.

La afectividad que acuña Bennett y el tacto de Maurette implican una responsabilidad en el artista. La búsqueda de conocimiento es una suerte de justicia de acceso limitado. La disposición de esta información, es a la vez una capacidad de efecto restringido. Por ello, si el arte se observa desde la afectividad, podría ser efectivo y local. Podría ser una transacción suficiente frente al monstruo inabarcable de lo masivo. El tacto y la afectividad son términos introductorios a dos ideas clave, para comprender la evolución hacia nuevas formas de arte:

La idea de que el significado del arte debe encontrarse en el *contexto* (físico o social) y no en el objeto autónomo y el nuevo interés por el *público* y por las formas de implicarlo en la obra. (Garrido, 2009)

Museo Interactivo de Ciencia | EXPOSICIÓN (NON SITE)

Trabajo, junto a Alejandra Orozco, Flora de Neufville y Ana Segovia, en la exhibición de nuestros trabajos de titulación.

El proceso curatorial en el que nos hemos embarcado ha traído consigo encuentros, diálogos, entendimientos y cuestionamientos tanto a nivel personal como profesional.

Esta exposición; como conclusión, de nuestro tiempo estudiando arte, se piensa en su paralelismo también desde la afectividad y el saber tocar al observador visitante del museo.

Es nuestra huella. (Anexo F,G,H)

CONCLUSIONES

Propuesta y obra

A lo largo de mi obra, recojo medios y materiales que me permiten producir en función a la piel.

Compostera

1. La caña guadua es una planta vinculada con el agua y es utilizada para la reforestación y cuidado de zonas acuíferas. Dentro de sus anillos se puede encontrar agua filtrada y en la compostera es utilizada para mediar el paso entre la tierra y el cielo. Es parte del fundamento material/simbólico/estético para invocar al agua, a su cuidado y al nuestro en un ciclo intrínseco.
2. Los anillos esculpidos en la tierra fueron desarrollados para guiar el funcionamiento del sistema de compostaje, en función al sistema de albarradas. Permitiendo el deslizamiento periódico de los residuos sin significar una gran carga laboral para los encargados. En su grado formal, asumen un nexo con los hábitos fosoriales de la culebra ciega.
3. Con la tierra resultante de estas excavaciones, sembraremos un jardín, como último anillo protector.
4. Según David Llorente; en su estudio entre los nahuas de la sierra de Texcoco, los chamanes llamados graniceros, son personas de espíritu fuerte que pueden entender la mirada de los espíritus dueños del agua o ahuaques. Ellos son los encargados de cuidar las vertientes. Son espíritus humanos que habitan los cuerpos rocosos de los ríos.(2015)

Tomando en cuenta las citas de David Llorente, la piedra es también escogida como elemento de contención e invocación y cuidado del agua. Estas piedras son tomadas del río en el que realizo mi obra. A la vez, escojo el uso de la piedra como alegoría a mis tatarabuelas.

5. En el suelo y en el techo se distribuyen zanjas y canales para dirigir el agua fuera de las estructuras. Además aplicar la tecnología de camellones, son ejemplo de la capacidad de captación de agua lluvia como una ventaja para el sistema productivo. Se solicita información al inamhi que corrobore con datos cuantitativos los porcentajes pluviales en la zona. También podemos cosechar agua.

Camino al río

1. Se ha dispuesto frente a cada árbol sembrado un palo de nacedera; en el que se conectará una barrera con alambre que proteja el árbol del contacto con el ganado. Así, se asegura su desarrollo.
2. Se han realizado dos sesiones de corona y fertilización, con el compostaje, después de su siembra.
3. Se ha planificado la siguiente sesión, una vez terminado el proceso de protección.
4. La conclusión y el completo funcionamiento de la compostera se programaron para el inicio del tiempo de invierno; momento de la tercera sesión fertilizante.
5. Como respuesta al índice de mortalidad, se volverá a sembrar descartando el ganado como amenaza (debido a la presencia de protecciones).

Reforestación del cauce hídrico

1. Se planifica la culminación de la construcción del vivero. Se ha fijado la estructura y se ha iniciado el proceso de recubrimiento del mismo.
2. Se debe continuar con el diseño de las camas elevadas que contendrán las 1500 plantas.
3. En cuanto a la plantas, se ha ingresado el oficio de solicitud en el Gad Municipal bajo el código TEX-1293-SG-18. Estoy a la espera de la visita técnica del Ingeniero forestal encargado el día viernes 7 de diciembre 2018.
4. Se espera realizar el trasplante, desde el mes de mayo; hacia el fin de la época invernal. En la planificación se busca asegurar el abastecimiento de tierra de abono, la disponibilidad de todas las plantas y el tiempo.
5. El proceso de cuidado de estas plantas, se estima necesario hasta dos años después del trasplante y será también momento de cosecha de los árboles frutales sembrados

Cerámica

El desarrollo de mi propuesta cerámica se da en el recorrido de esta investigación, alimentándose de los diferentes lugares en los que voy desembocando. Desde Pichincha hasta llegar a Data de Posorja. Construyo una tinaja con un filtro, a partir de la tradición cerámica de estos lugares en los que aprendo. Mezclo la forma, el material, la técnica de construcción y tratamiento de la superficie; para obtener una pieza cerámica funcional, que recoja agua del cielo o de una cisterna.

1. PICHINCHA| Aprendo en el taller de cerámica USFQ, el proceso transformación de la pasta cerámica y es aquí donde experimento mis procesos, modelos, quemas y tratamientos de la superficie.

2. ESMERALDAS| En Sabaleta Quinindé, encuentro barro pegado en las llantas de mi carro y le pregunto a un trabajador de palma y ganado, si realmente eso que encontré, es arcilla. Se llama Homero y me dijo que sí, que su mamá sabía hacer ollas y que en su casa tiene barro bueno.
3. MANABÍ| Su mama es la Sra. María Cedeño. Nació en San Isidro. En su infancia, aprendió de su abuela, la técnica del jalado y el raspado de arcilla. Utiliza cucharas de mate y trabaja sobre tablas de madera. Su familia tuvo que migrar, debido a las consecutivas sequías, hasta asentarse en este pueblo de Esmeraldas. (2017)
4. SANTA ELENA| Continúe entonces el viaje hasta guayas y me encontré con Valdivia, Salango y Montañita. En esta provincia el tratamiento de la superficie cerámica me llamó muchísimo la atención. Aquí aprendí, que se podía brilla/bruñir las piezas con conchas.
5. GUAYAS| Con el recuerdo de mi abuela sobre las tinajas vuelvo a mi destino.

“Hay que esconder la profundidad. ¿Dónde? En la superficie” (Hofmannstahl en Maurette, 2015, pág. 227)

En la tierra, la superficie, es esa capa de humus que nos alimenta y en cuanto a la cerámica, en la construcción manual alrededor del vacío, que después de ser quemada, vuelve a la vida con la pintura, el brillo y el uso.

Este proceso y la alimentación de esta tierra son mi huella, en la frontera entre mi casa y el paisaje que la rodea. Sin ya buscar ser el cuerpo de la solución, porque he comprendido que la realidad no es un problema; tengo las manos duras, la espalda y los brazos más anchos,

muchos diseños, proyectos y experimentos, once huecos de tierra para abono y once saquillos de arcilla en mi camioneta.

Concluyo que aunque el arte y la vida no nos van alcanzar para detener el antropoceno, podemos intentar vivir mejor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

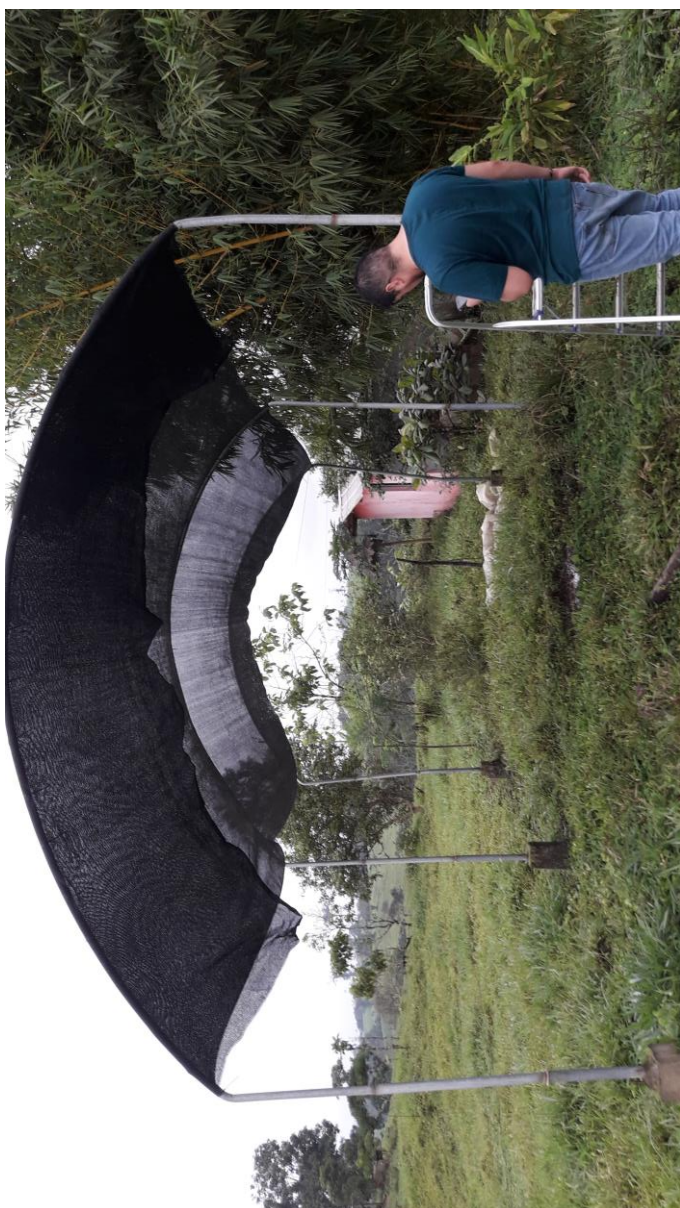
- Delgado Espinoza, F. (07 de 03 de 2012). *Los sistemas precolombinos de manejo del agua en la Costa del Ecuador*. Obtenido de Arqueología Ecuatoriana: <https://revistas.arqueo-ecuadoriana.ec/es/cuadernos-de-investigacion/cuadernos-de-investigacion-11/262-los-sistemas-precolombinos-de-manejo-del-agua-en-la-costa-del-ecuador>
- Demos, T. (20 de 05 de 2009). The politics of sustainability: Art and Ecology.
- Diccionario etimológico en línea*. (2001-2018). Obtenido de <http://etimologias.dechile.net/?piedra>
- FreshkillsPark. (s.f.). *The freshkills Park Alliance*. Obtenido de Landing: <https://freshkillspark.org/os-art/landing>
- García, A. (02 de 12 de 2017). *El comercio*. Obtenido de <https://www.elcomercio.com/tendencias/playadelfin-turismo-guayaquil-turismo-intercultural.html>
- Garrido, A. P. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia*, 197-211.
- Gray, R., & Sheikh, S. (25 de 09 de 2018). Recuperado el 22 de 10 de 2018, de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2018.1483881?scroll=top&needAccess=true>
- Heidegger, M. (s.f.). El arte y el espacio*. *Revista de filosofía*, 1-5.
- Hermosilla, D. (2012). Recuperado el 22 de 10 de 2018, de <https://www.danielahermosilla.com/texts/la-memoria-y-la-práctica-artística-contemporánea-hacia-un-estado-de-la-cuestión-2012-spanish-text/>
- Maderuelo, J. (2008). *la idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. MADrid: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maderuelo, J. (2012). Alberto Carneiro, Naturaleza, Árboles y Agua. En J. Maeruelo, *Caminos de la escultura contemporánea* (págs. 267-295). España: Universidad de Salamanca.
- Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado*. Buenos Aires: Mardulce.
- Pazmiño-Otamendi, G., & Rodríguez-Guerra, A. (25 de 06 de 2017). *Bioweb*. Obtenido de <https://bioweb.bio/faunaweb/reptiliaweb/FichaEspecie/Amphisbaena%20varia>
- Proyecto Minka Sumak Kawsay. (2015). *Guía práctica para cosechar el agua de lluvia*. Riobamba: JICA.
- Sajjani, N. (2012). Improvisaion and art-based resarch. *Journal of applied arts & health*, 79-86.

Tavecchia, E. (2017). *Mierle Laderman Ukeles "Maintenance Art" at Queens Museum, New York*. Obtenido de Mousse Magazine : <http://moussemagazine.it/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art-queens-museum-new-york/#primaryCarousel>

ANEXO A: COMPOSTERA



Anexo B: VIVERO



Anexo C: Evocación de agua, Alberto Carneiro, 1992



Anexo D: Documentos burocráticos



Oficio No. IMP-2018-

DM Quito,

Guía No. 2018-1934

0002199

29 JUN 2018

Señora
MARIUXI GIRALDO M.
Presente.

Asunto: Gratuidad entrada Museo de Sitio Tulipe
Ref.: su oficio No. RDD-01

De mi consideración:

En relación con su oficio No. RDD-01, ingresado a la Institución con guía de control y trámite No. 2018-1934, respecto a su pedido para ingreso gratuito de 20 personas al Museo de Sitio Tulipe, esta Dirección autoriza su requerimiento para el domingo 26 de agosto del 2018, a partir de las 09h00.

Para coordinar esta actividad, agradeceré contactarse con el MBA. Fernando Arteaga (telf.: 2242313 / cel. 0999966802).

Atentamente,


Arq. Franklin Cardenas Mosquera
DIRECTOR EJECUTIVO (S)

ACCION	RESPONSABLE	UNIDAD	FECHA	SUMILLA
Elaboración:	Arq. Ana Lucia Andino	DIDPP	2018/06/27	<input checked="" type="checkbox"/>

Ejemplar 1: Destinatario

Ejemplar 2: DIDPP – Expediente archivos de gestión

Digital: Archivo auxiliar numérico

C.C.: Para conocimiento

Ejemplar 3: MBA. Fernando Arteaga - IMP

INSTITUTO METROPOLITANO DE PATRIMONIO IMP

García Moreno N8-27 y Manabí, esquina PBX: 3996300 www.patrimonio.quito.gob.ec



GOBIERNO AUTÓNOMO DESCENTRALIZADO MUNICIPAL DEL CANTÓN
PEDRO VICENTE MALDONADO

Serie N° 002730-2017

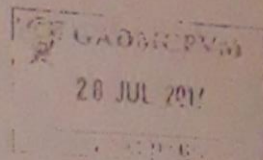
SERVICIOS ADMINISTRATIVOS

\$ 0.50

Pedro Vicente Maldonado, 28 de julio 2017

Señor(a)

DIRECTOR(A) DE Desarrollo Sostenible
Presente



De mi consideración:

Por medio de la presente yo, Margarita Gabriela Gualdo Morales

Solicito a usted muy comedidamente: se realice una visita técnica

a mi propiedad ubicada ubicada en el Barrio el Progreso

km 4 1/2 "Pando Dos Idios" con el fin de recibir una asistencia

para el manejo correcto de los residuos y de manera en la

agrar al igual que sobre el manejo de los zos con respecto

al tema de abastecido

Por la atención que se digne dar a la presente, anticipo mi agradecimiento.

Atentamente,

Firma del solicitante

C.I. 171397210

GOBIERNO AUTÓNOMO DESCENTRALIZADO MUNICIPAL DE PEDRO VICENTE MALDONADO SECRETARÍA GENERAL	
RECIBIDO	
Recibido:	<u>Viviana</u>
Fecha:	<u>28.07.2017</u> Hora <u>9:09</u>
Firma:	<u>[Firma]</u>

Teléfono(s) contacto: casa: 22601721 oficina: 22601721 celular: 9983753670

email: margarita5@outlook.es / maricadonaco@gmail.com

Detalle de adjunto:

TEX- 908 -56-17.

Teléfonos: (593) 02 2392 281 / 02 2392 282 / 02 2392 283

Dirección: Av. Pichincha s/n

Ext. 222 D. Financiera / Ext. 217 Tesorería / Ext. 106 Secretaría General / Ext. 101 Operadora

N° 0011738

www.pedrovicentemaldonado.gob.ec

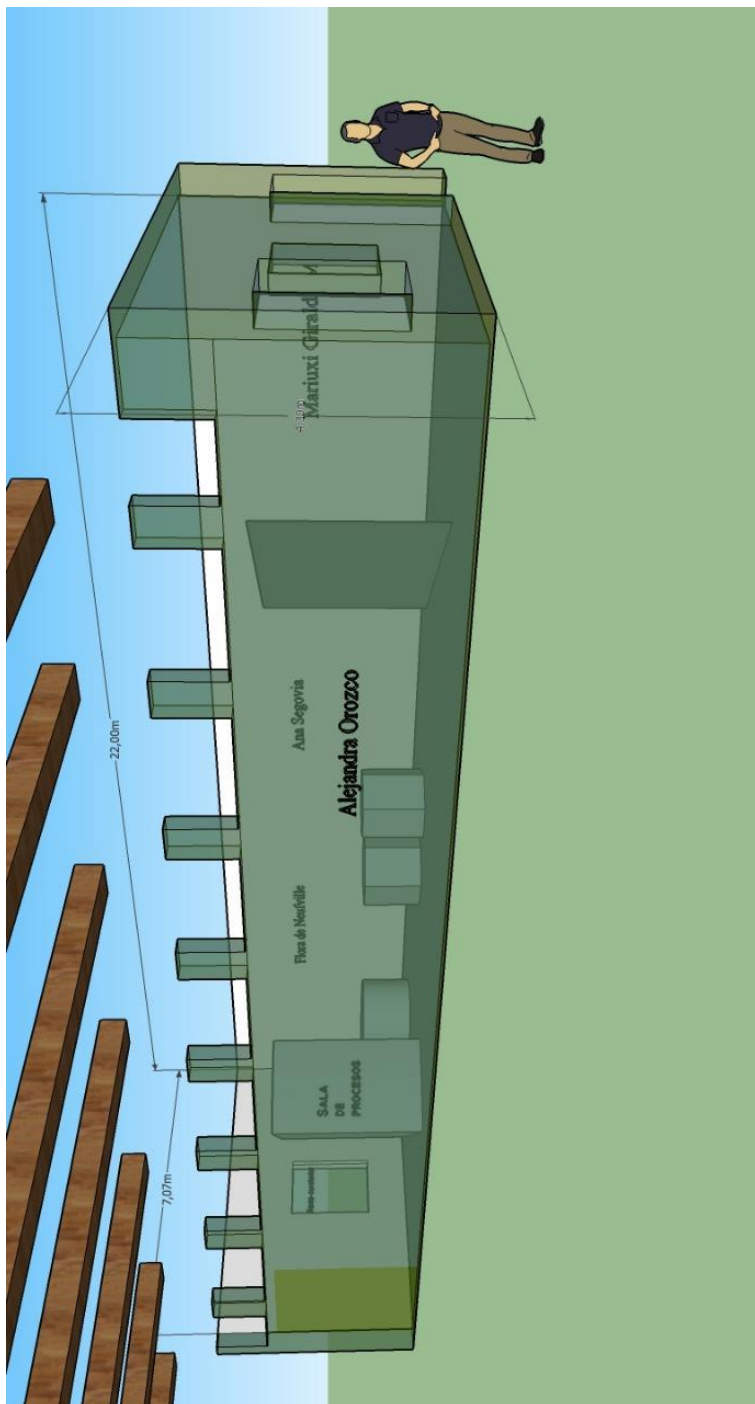
Anexo E: Bocetos cerámicos







Anexo F: Exposición Museo Interactivo de Ciencia



Anexo G: Carta de aceptación Fundación de Museos



Quito, 13 de noviembre de 2018

A quien corresponda,
Universidad San Francisco de Quito

Por medio de la presente, el Museo Interactivo de Ciencia, confirma haber aceptado el proyecto de exhibición de arte "Itinerarias" dentro de su programa de exposiciones acogida. "Itinerarias" es una exhibición conformada por Alejandra Orozco, Flora de Neufville, Ana Segovia y Mariuxi Giraldo, estudiantes de la Carrera de Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito.

El lugar para la exhibición es la sala anexa a la Sala Temporal 1. Las fechas para el evento están previstas para el día viernes 8 de marzo (inauguración) hasta el domingo 24 de marzo (desmontaje). El objetivo de esta exposición es presentar los proyectos de titulación de las cuatro artistas emergentes que vienen trabajando una temática relacionada con las ecologías estéticas.

Durante el tiempo que la exposición permanezca abierta, se propone activar la muestra a través de visitas guiadas y talleres dictados por las artistas expositoras.

Consideramos que esta exposición es un buen inicio para entablar relaciones entre instituciones. Les agradecemos su atención.

Atentamente,

Paulina Jáuregui
Coordinadora (e)
Museo Interactivo de Ciencia - MIC
FUNDACIÓN MUSEOS DE LA CIUDAD

MUSEO
CIUDAD

MUSEO
CARMEN ALTO

mic

yaku

QUITO

Anexo H: Diagrama Curatorial

